



Fig. 1: Iberê Camargo: *No vento e na terra I*, óleo sobre tela, 1991, 200 x 283 cm. Coleção particular. Fotografia: Fábio Del Re VivaFoto. Imagem cedida pela Fundação Iberê. Registramos o nosso agradecimento à Fundação Iberê pela cessão da imagem da obra.



NO JARDIM LUTUOSO DE IBERÊ CAMARGO: PAISAGEM DE PERDA EM “NO VENTO E NA TERRA”

Marcelo Lins e Aline Trigueiro

Resumo: *No vento e na terra I* (1991), pintura de Iberê Camargo (1914-1994), é estudada aqui como alegoria do *jardim lutuoso*. No gesto plástico da obra, vislumbra-se um decaimento, uma paisagem que narra a intimidade perdida com o mundo e com aquilo que nomeamos por *natureza*. Sugerimos, neste artigo, interpretar a pintura pelas suas materialidades densas e rasteiras, ao modo de uma escuta sensível à ideia de jardim, na medida oblíqua do seu contraponto edênico, incorporando neste percurso outros trabalhos de arte e de literatura.

Palavras-chave: Iberê Camargo. Jardim lutuoso. Paisagem. Arte. Natureza. Jardins de escultura. Arte e natureza.

IN IBERÊ CAMARGO'S MOURNING GARDEN: LANDSCAPE OF LOSS IN "NO VENTO E NA TERRA"

Abstract: *No vento e na terra I* (1991), a painting by Iberê Camargo (1914-1994), is studied here as an allegory of the mourning garden. In its plastic gesture, we glimpse a decay, a landscape that narrates the lost intimacy with the world and with what we call nature. We suggest, in this article, to interpret the painting by its dense and grounded materialities, in the manner of a sensitive listening to the idea of garden, in the oblique measure of its edenic counterpoint, incorporating in this path other masterpieces of art and literature.

Keywords: Iberê Camargo. Mourning garden. Landscape. Art. Nature. Sculpture gardens. Art and nature.



NO JARDIM DA OBRA

E se a paisagem, na pintura *No vento e na terra I* (1991), de Iberê Camargo, se afigurasse como um *jardim lutuoso* que se dá entre a caracterização espalhada de seus elementos e o plano primordial da manifestação da linguagem humana? Esta pergunta, de saída, cobra o desafio do abandono de qualquer certeza e nos move imediatamente para o fazer artístico de Iberê Camargo, ato condizente com o agravamento em sua pintura. As tintas pesadas - e o acontecimento de suas pronúncias exaltadas - corroboram com a dramatização de um lugar na iminência de sua consumação.

Estão lá - no sentido de sobrecarregada imanência dos elementos - a lânguida figura quedada, a bicicleta, os ecos e reminiscências do horizonte nos indícios de algumas construções. Estão lá, ainda, as cores-chão do empasto terroso. Tais são as coisas surpreendidas à maneira de firmes toques (mais ou menos indiferenciados no tratamento com o que lhes é exterior) e que, justamente por isso, reconstituem uma designação paisagística na imprópria contiguidade das coisas perto e longe. A natureza imediata dessas massas de cores, suas superfícies, põem-se a elaborar, como arte, um andamento menos adequado ao fronteiro e ao escalonável; as massas de cores soçobram, vazam, não andam retilíneas, desviam em tons que mancham o visível e, por isso, inauguram à paisagem um modo imperfeito.

Aqui ou ali as poucas dobraduras de paisagem que se têm aos olhos exprimem não mais que uma sutil variação de distância entre elas. É assim que se dá a figura ao comprido, integralmente, entre a elevação e o alheamento sem maior profundidade. Nas partes angulosas se encontram os vincos surgidos na disposição de bruços, que não deixam de se tomar contiguamente por elevações na superfície, enquanto o chão da paisagem, adormecido, reúne materialidades postas: volumes de tintas nas formas precárias entre orgânico e inorgânico, em paletas de marrom, magenta, cinza e um azulado imiscuído de pequenas pinceladas de um róseo-lilás.



Mostra-se, assim, um pensamento plástico em atração pelo rasteiro (também no sentido de uma planaridade da pintura), sem, contudo, dominá-lo. A face, naquele rosto, pressente a paisagem das tintas, ou a escuta na sonoridade de suas passagens. Próxima e retinta, a paisagem se associa à manifestação de um encaminhamento distante, sem que este gesto de Iberê retifique quaisquer aspectos de sua natureza untuosa. Não a contesta. Do mesmo modo, a natureza que se é dada a conhecer pela pintura de paisagem traz sempre algum desvio dos limites da sua apreensão, "aparenta-se com o mundo mediante o princípio que a ele a contrapõe e pelo qual o espírito modelou o próprio mundo [...] constitui-se necessariamente em relação ao que ela não é enquanto obra de arte" (Adorno, 1993. p. 18).

Cabe reconhecer aqui o paradoxo da paisagem, como artisticidade cujo traço oblíquo só pode acontecer se afastando da natureza (Simmel, 2009 [1913]). *No vento e na terra* é o lugar da arte que sustenta o seu apelo à ressonância das tintas e dá a ver o reconhecimento da natureza como perda imanente, um despenhar-se gradual e atávico. Naquela ambiência, promulga-se a maneira não prontamente discursiva dos pincéis. Estes não descrevem nada, mas antes aperfeiçoam o nosso desconhecimento diante da tarefa artística de Iberê que, propícia à densidade plástica, mantém suspensa a indeterminação do espaço.

Será que, a despeito do tombamento da figura, ou mesmo pelo indiscriminado empastamento da matéria-cor, já não se admite que estejamos a arcar com uma escuta a respeito de colapsada pintura? Mimetizam o decaimento, o próprio ato plástico, bem como a sua figuração. Neste andamento, o seu declínio é também a sua condição de passagem, ou seja, aquilo que nos falta na forma da paisagem, conforme matéria e figura amolecidas que, ao participarem paisagisticamente do quadro, assumem certo grau de insuficiência. Tal cena desfia o paradoxo e nos interroga. Do marrom da paisagem nua e escassa, o que ali se põe é algo a passar, que parece denunciar a familiaridade perdida com o mundo da natureza: tanto no anseio de uma reconciliação - dada a (im)possibilidade (ou o esforço) de sua escuta - como também na experiência do lugar da sua dissolução.



Trago dentro do meu coração,
Como num cofre que se não pode fechar de cheio,
Todos os lugares onde estive,
Todos os portos a que cheguei,
Todas as paisagens que vi através de janelas ou vigias,
Ou de tombadilhos, sonhando,
E tudo isso, que é tanto, é pouco para o que eu quero.
[...]
Viajei por mais terras do que aquelas em que toquei...
Vi mais paisagens do que aquelas em que pus os olhos...
Experimentei mais sensações do que todas as sensações que
senti,
Porque, por mais que sentisse, sempre me faltou que sentir
E a vida sempre me doeu, sempre foi pouco, e eu infeliz.
[...]
E ir ser selvagem para a morte entre árvores e esquecimentos
Entre tombos, e perigos e ausência de amanhã,
E tudo isto devia ser qualquer outra coisa mais parecida com o
que eu penso,
Com o que eu penso ou sinto, que eu nem sei qual é, ó vida.
(Pessoa, 2007, p. 185-186).

E se uma entrada literária na paisagem, como coisa que há de passar a par com o trabalho de arte *No vento e na terra*, nos for solicitada? A obra de Iberê Camargo e o poema de Álvaro de Campos mutuamente se dispõem, como se pudessem ser nomeados na sombra de uma ideia de declínio, ao mesmo tempo que alimentam o conteúdo dessa ideia nos estratos de suas significações. Põem-se a aguardar, cada qual de seus extremos, as remissões e mais embrenhadas afinidades que as reconstituem. Talvez entre um fenômeno de arte e outro transcorra o que se poderia chamar de excedente da leitura, que expõe à reverberação das plásticas o testemunho de uma grandeza exilada e melancólica.

A vista alcança uma quase ausência de fundo na obra, secundada na voz de Álvaro de Campos, e isso nos faz recordar, na paisagem, a submissão ao seu destino de arte. A voz é de fundo e o que ela lê parece reorganizar a pintura *No vento e na terra* numa matéria rumorada, como



uma maneira de contar as suas perdas no palco lutuoso daquela paisagem. Como é próprio de uma leitura na ambiência de sua sonoridade, ela tanto entoa as coisas nas tintas planas (que ganham contornos, enlevos) assim como compõe no plano de sua narração o esquecimento nelas mesmas, e por elas. Encarna o som como algo a passar por elementos mortificados na imanência da obra, que na cena pesam, ruminam, deixando-se perceber no hiato da matéria das tintas: “infinito em seus preparativos, cheio de digressões, voluptuoso, vacilante” (Benjamin, 1984, p. 205).

Assim, quanto ao aparecimento de um aconselhamento literário que condensa na paisagem das tintas as cifras de insuficiência, o que se aduz desse encaminhamento é também uma duplicação do presente da obra num fundo intemporal, *“entre árvores e esquecimentos”* - em reminiscências -, que franzem os gestos das tintas sob uma diferenciação inexcusável. Quer dizer, em favor de um diálogo que não se compreende segundo o fluxo sucessivo da história, mas numa fantasmagoria rude e subterrânea daquilo que se fez ausente, do que não mais se tem. Desponta então como *“qualquer outra coisa mais parecida [...]”*, talvez uma entonação que reverbera por dentro da história, na interdição da imagem de arte, logo, da paisagem não prontamente discursiva.

Deixando-se perceber na lacuna que a matéria das tintas promulga, a passagem de Álvaro de Campos ressoa a maneira de medir a mortificação dos elementos na pintura, a sua consumação no mais vago de uma paisagem. *“E tudo isso, que é tanto, é pouco [...]”*, sendo assim quase um testemunho do desamparo neste mundo. O que logo parece solicitar a vinculação íntima de *escuta do vento e da terra*, em face do seu desconhecimento ou de alguma melancolia que se determina pela restrição à esfera do humano. Possivelmente, admitir-se-ia falar de um trauma de escuta, de tão estreitamente correlacionado que se encontram o ouvido, o vento e a terra. Talvez na obra toda a figura tombada exprima isso, um improcedente ascendimento. Quem sabe a manifestação de uma mácula, rastro desértico da penúria dado o contato terroso, sendo isto algum tipo de adágio do imobilismo no corpo, cuja concretude no plano da linguagem tem em si o revirar e o assentar das tintas.



O poema já citado, como a pintura, soa ainda como extraviada pronúncia, “profundamente arraigada na melancolia de sua natureza” (Mann, 2000, p. 524). Isso vai a tal ponto que a paleta surdinada de Iberê, que na obra desempenha o seu abafamento, passa a consubstanciar as cores mudas com as palavras doadas pela passagem literária. O que parece apontar para uma abstração na especificidade do dado visível (para que as imagens possam surgir), ou para uma oscilação entre o desvio e a semelhança na imagem de arte. Neste sentido, o poema é a própria condição do silêncio na mancha artística, o que se recompõe junto ao nome *vento e terra*, quando poderíamos dizer também *paisagem*.

O que se provoca na pintura em remissões feitas com a escrita é a sujeição à ideia de um desamparo ante a natureza, o mesmo que evidenciamos frente a expressão de arte. Estaríamos sempre diante da perda? Faculta a pensar que a designação paisagística se desloca pela tensão concentrada do poema. Pode-se dizer também que o destino da figura no centro da obra compete à subtração dos próprios olhos, em favor de um efeito alegórico da sonoridade, da pronúncia ou de uma musicalidade que não se detêm no objeto artístico que é o quadro. Não se sabe se a figura chora, ou, se adormecida, toma-lhe a fadiga e o cansaço. De qualquer modo, ao se reconhecer algo semelhante ao teor de uma retração no acontecimento de arte, trata-se de considerar que fechar os olhos é escutar mais, no sentido de uma presença, num gesto que mimetiza a cega natureza desprovida de quaisquer fins. A orelha ao vento já a prenuncia em traçados que se dobram e desarticulam a contornada forma. A outra, que não se vê, mas que se imagina em qualquer outro feitio, reforça a subterrânea fabulação no extremo desapoio. Esquecemos de escutar - eis o eco sussurrante daquela paisagem de arte.

Quanto a isso, os versos empastados na pintura afiançam uma intimidade perdida com a existência: “*Vi mais paisagens do que aquelas em que pus os olhos*”. E isso deflagra a diferença entre o acomodamento do mundo empírico e o que ele deveria ser. No plano de um trabalho de arte, pôr os olhos em algo talvez já encerre uma obra em decifrações, ao passo que *ver mais paisagens além das que se admite ter os olhos postos*, parece implicar num contínuo relançamento que não



sacia o olhar. Escutar mais para melhor ver. Assim, na vaga sonoridade do poema, a pintura não preenche um fazer inteiramente feito, mas participa da reelaboração dos hiatos e perdas, que, por conseguinte, barram na figuração dos elementos quaisquer tentativas de ascensão. Perde-se na obra e com a obra. Só há desertos à frente e nada do que inventarmos será capaz de nos redimir como humanidade.

Nessa perspectiva desprovida de transfiguração, ou seja, que não se descola da imanência da obra, macula-se então o espaço sem que este gesto tenha um fim. A salvação, portanto, resulta em alguma maneira profanada de pintura, que introduz na cena uma instância voltada aos rumores de tintas pesadas, na qual não cabe o gesto assertivo que distinguiria a proporção de um borrão, conciliada ao seu destino de inscrição paisagística. É como se tal situação pudesse dimensionar tanto os esgotamentos como os esforços, que corresponderiam ao dilema moderno de uma continuidade ou descontinuidade em relação à tradição artística, ou também de uma tradição que nos move para a natureza, ao passo que dela nos afastamos. Nesse itinerário paisagístico, a leitura do poema recoloca sonoramente o quadro, ainda que algumas coisas destaquem enquanto outras tendam ao desaparecimento. Trata-se assim de reconhecer um estado de coisas que se renomeia na tarefa das tintas, como contundência e/ou ruína que o pintor circunstancia para nós humanos. Pincéis, espátulas, as tintas em tubos, ele as rebela contra uma fácil soberania do saber fazer na obra, em favor do auditivo e do tátil que se apreende da “total secularização da história no estado de Criação” (Benjamin, 1984, p. 115).

PAISAGEM (LUTUOSA) DAS TINTAS

Assim, tendo nós, ao mesmo tempo, consciência do exterior e do nosso espírito, e sendo o nosso espírito uma paisagem, temos ao mesmo tempo consciência de duas paisagens. Ora, essas paisagens fundem-se, interpenetram-se, de modo que o nosso estado de alma, seja ele qual for, sofre um pouco da paisagem que estamos vendo [...] (Pessoa, 1965, p. 101).



A paisagem se dá à maneira de um entrecho, uma urdidura nas densas massas plásticas, que afia o drama lutuoso (como paisagem lutuosa) na implicação do prefácio do Cancioneiro de Fernando Pessoa, em destaque. A forma deste drama transparece na relação da palavra com a forma artística da pintura, na maneira como a escrita é recebida no trabalho de arte e faz repercutir o silêncio na linguagem das tintas. O drama compreende este silêncio, como padecer mudo do destino humano diante da natureza (cujo fatídico domínio é, antes, a sua paradoxal perda). Com isso, a passagem literária em questão lança na paisagem a pronunciada impressão de interioridade (que a paisagem não abriga), da consciência do espírito no que se vê, condizente com o que poderia se entender como um refúgio em si da figura frente à exterior paisagem.

Contudo, nesse caso, a palavra tampouco redime ou dissipa o aspecto agônico que se dá num encaminhamento pragmático. Espectro que se pinta, a arte ambiciona dizer este silêncio: “[...] tão profundamente fechado que não desperta nem sequer quando é chamado, em sonhos, por seu próprio nome” (Benjamin, 1984, p. 141). Neste sentido, a palavra *arte*, enquanto um princípio que usamos, liga-se diretamente a outras - *natureza* e *paisagem* - carregadas de mutismos intemporais, que desestabilizam a imagem artística antes de sua confirmação. Assim, atentando-se ao desencadeamento do trecho literário de Pessoa, a solução da figura, bem como dos demais elementos que a rodeiam na obra de Iberê, não deixam de ceder as potências avessas às luzes dessas palavras. E a paisagem da obra pode agora ser avistada como um haver, como desencantamento e agonia. Resta o luto, visto que ele está lá fora a espreitar como destino.

Declinantes que são, a obra e sua paisagem recolocam aquilo que nos fora comunicado num plano pouco seguro, na passagem para a conjuntura de uma materialidade pesada que lhe resiste e assim produz a cena plástica num meio caminho entre o plano da tradução metafórica e a semelhança ao ambiente, admitindo o pasmo infante e (i)mobilizador diante da vista descampada. É precisamente aí que se pode falar de uma imagem de arte, sendo ela tanto a convenção no âmbito



da tradição artística assim como a sua não infundada plástica. A ambivalência disso é, portanto, alegórica. E, sendo assim, se dispõe como expressão oculta, silenciosa, pela inclinação à natureza, acentuando um maior grau de indistinção entre interior e exterior neste movimento.

Um as garatujas soltas tanto rodeiam as formas como inquietam a matéria na sua relação com o espaço. As tintas reinvestem as coisas e, entretanto, formulam o mínimo de transcendência nelas. Isso porque na obra de Iberê talvez a figura, a bicicleta ou a sugestão das construções (ao fundo) sofram mesmo de paisagem lutuosa. Dito de outra maneira, nesta mais crua ambiência de arte, a história, como significante cultural da paisagem, se deixa transbordar nas tintas convertendo-se em ruína, palco de um luto. Os elementos apenas boiam nas pinceladas que abatem as intenções como acontecimentos manchados. E a universalidade proveniente dessa particularidade não “constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio” (Benjamin, 1984, p. 200).

Desse modo, a paisagem da obra conclama um exílio, um desterro. Uma paisagem em travessia de um estado de alma a outro, em referência à epígrafe de Pessoa (1965). Vê-se uma criatura sobrevivente, como imagem que sobrevive; quem sabe, um fóssil nas vestes de um corpo nu que atravessa o tempo como imagem fantasma (Didi-Huberman, 2009), reminescente no traço do seu aparecimento, para nos lembrar que a história da civilização humana é a história da barbárie². Ali, uma imagem na forma de um movimento de escuta no seu reflexo doloroso. E como tudo se mantém em repouso, o presente da obra é o silêncio ante a situação de perda, quando o limiar do que se perde é o tempo entre a criação e a ruína, um feito de arte posto em materialidades densas e rasteiras.

A imagem declina-se em espessuras. E o que mais? Vai se tornando tangível, exigindo-se pedestre por princípio de arte. Da obra repercutem ressonâncias de um concentrado abandono em interesses



terrenos, que se volvem sismologicamente. E, à pintura, no rastro de sua estratigrafia, inclina-se a intimidade das tintas, que se definem ali meio rasuradas na fonte de cores frias, onde o corpo inscreve seu lugar, sem que se insista em mediações para algo mais adiante. Se assim for, caberia então ouvir o que a obra diz e, como tal, reconhecer em tais massas de tintas a estatura das suas próprias quedas, onde o declínio é também uma condição de paisagem que se avista e toma o caminho pela umidade, enquanto matéria e figura deitam-se amolecidas na região da superfície pictórica.

NO JARDIM LUTUOSO

Percorremos o jardim de Iberê com a sensação iminente de perda, aprofundada na solitude da figura em meio a natureza calcinada. A presença de um corpo, de um artefato inerte (a bicicleta) ao seu lado e o chão da massa pictórica consubstanciam a lembrança de uma natureza edênica (ou idílica) como ausente motivo em *No vento e na terra*. Nada na obra reivindica essa natureza, talvez por isso ela esteja lá como a sua sombra, no caráter escritural da alegoria. Em tom esmaecido é encenado como obra o drama lutuoso; estão ali os restos, como tudo o que toca inerte a terra e tem por destino o desaparecimento; estão ali os fragmentos, igualmente como marcas das tintas sobre a tela, como manchas prenes de passado.

Giorgi escreveu sobre a “[...] forma de los corpos y su relacion con el lugar en el que ‘caen” (2017, p. 30). No jardim lutuoso da obra, o lugar do decaimento é a condição mesma da arte, como expressão agônica no chão da pintura. Olhando mais de perto para aquele rosto carpido de dor e de melancolia, na transitória linha entre *terra* e *céu* (corpo e espírito; orgânico e inorgânico), e no modo como se imiscuem e interpenetram as massas de tintas, somos surpreendidos pela imagem que nos olha. Aquele rosto espesso dirige-se diretamente a nós como um enigma; tudo nele é impreciso e indecifrável. Dedicamos a sua dor (e nos adoecemos). Nada diz.



Em presença da cena lutuosa somos tomados pela questão “O ‘onde’ do ‘quem somos nós’” (Snyder, 2005). A obra plástica de Iberê nos empurra à vertigem necessária do declínio e nos ameaça com a lembrança desse vínculo; sendo arte, mostra a condição do humano na sua perene agonia. Por isso, diante da pintura de Iberê estamos diante do vazio e da morte, e estamos sós. Não seria demasiado pensar que *No vento e na terra* evoca uma experiência dramática, exigindo escuta para o que já foi dito:



A história³, com tudo o que desde o início ela tem de extemporâneo, sofrido, malgrado, se exprime num rosto - não, numa caveira. E como lhe falta toda liberdade "simbólica" da expressão, toda harmonia clássica da forma, tudo o que é humano - essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, expressa não apenas a natureza da existência humana em geral, mas a historicidade biográfica do indivíduo, de modo altamente significativo sob a forma de um enigma (Benjamin, 1986, p. 22).

Fig. 2: Ampliação de um detalhe da obra *No vento e na terra I* (1991), Iberê Camargo. Coleção particular. Fotografia: Fábio Del Re_VivaFoto. Imagem cedida pela Fundação Iberê.

Um rosto, não uma caveira, como disse Benjamin no excerto em destaque; um rosto que traz para perto o que foi posto à distância: o efêmero, o inacabado e o contingente; há em tudo o que se percebe a condição das suas passagens. Um rosto como alegoria de um mundo profundamente saturado de história, na sua *face hipocrática*, como face

³ Benjamin se refere à distinção entre símbolo e alegoria. Na citação acima, a palavra 'história' está referida ao que o autor elabora sobre a alegoria, tal como na passagem: "na alegoria, a *facies hippocratica* da história se apresenta aos olhos do contemplador como uma paisagem arcaica petrificada." (1986, p. 22). Nesse trecho específico, optamos pela tradução encontrada na edição de 1986 e não pela tradução de 1984.



da morte (Benjamin, 1984; 1987); um mundo exaurido pelo progresso, sucumbido nas paisagens devastadas - situados cemitérios humanos -, arruinado. Nem salvação, nem remissão no rosto declarante de destertos do tempo, sem recomposições e arremedos. Resta o “*assombro mudo*” (Benjamin, 1984, p.186) como cena última. O drama, portanto, está representado ali, e o palco do seu acontecimento só poderia ser uma imagem de arte, cujo teor de verdade é um reconhecimento de vazios restados.

A obra se apresenta como *ruína*, esse elemento formal da arte barroca, mas também se afirma como drama (*trauerspiel*) - seu outro ideal -, ao lidar com “a falta de leveza, que caracteriza o espírito do tempo” (Benjamin, 1984, p. 203). Na plástica de *No vento e na terra*, a evocação barroca “é a qualidade agressiva e excepcional do gesto” (Idem, 1984, p. 205) de arte como alegoria do jardim lutuoso. Eis o modo como nos captura expressivamente, liberta de modelo. “Enquanto o símbolo atrai para si o homem, a alegoria irrompe das profundidades do Ser, intercepta a intenção em seu caminho descendente, e a abate” (Ibidem, p. 205).

Quando, com o drama barroco, a história penetra no palco, ela o faz enquanto escrita. A palavra história está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza. A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. [...] O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca (Benjamin, 1984, p. 200).

O fundo do quadro, lugar onde se daria a ambiência do drama encenado na arte barroca, está, na pintura de Iberê, invertido. É no primeiro plano que a figura se rende ao chão e às massas das tintas. Tudo pesa sobre ela. Eis o lugar do luto. O tema da obra - o anti-edênico da



natureza e da história - transborda da pintura e a assombra. Somente na sensorialidade das massas calcinadas de tintas encontramos a transcendência afundada na terra e no vento. Assim, o drama barroco se desloca pelas mãos do artista e irrompe no abatido do que se avista. E a obra assume nela mesma a sua própria significação, como um tipo de emblema, um saber de arte, uma pronúncia, uma lembrança...

E se nesse andamento a obra recordar o parentesco de ruínas restadas de outro acontecimento de arte? Sugerimos uma aproximação com *O jardim das delícias terrenas* (1504), de Hieronymus Bosch. A obra, um tríptico, desdobra três cenas bastante enigmáticas. Seguindo da esquerda para a direita, na primeira prancha, vê-se a cena bíblica primordial: o jardim do paraíso concedido por Cristo a Adão e Eva. Nesta figuração, percebe-se uma inclinação à ascensão; as três figuras parecem estar sob o efeito do éter. É como se flutassem, a despeito de tocarem o ambiente terreno. Animais, plantas e o elemento água estão ali como dádivas, como presenças que multiplicam a sensação de vividez e fertilidade. Não obstante, esta imagem agravará - e sobreviverá na história do Ocidente - a aspiração edênica de uma natureza acolhedora, serena e generosa ao usufruto humano.

Já no painel central da obra de Bosch (maior área da pintura) a imagem do jardim das delícias ganha a sua dimensão mais terrena, como se evocasse o dizer bíblico: *sede fecundos, crescei e multiplicai-vos* – do livro de Gênesis. Inúmeras figuras humanas em interação com animais e plantas compartilham um ambiente idílico e voluptuoso na alusão ao gozo e à fecundação. O verde é intenso e marcante na obra, todavia a iminência do decaimento já soa como um indício. Na última parte do tríptico, Bosch nos concebe a visão infernal. Lá avistam-se as forjas, o fogo do inferno. Não mais as plantas; restam alguns animais, pessoas e figuras antropomórficas. O verde acentuado da natureza edênica e idílica (nas duas primeiras partes do tríptico) dá lugar ao escuro e às figuras atormentadas. A presença marcante do fazer técnico, nessa terceira prancha, nos lembra que a história humana é também história forjada na barbárie e no desencantamento.





Fig. 3: Hieronymus Bosch: *O jardim das delícias terrenas*, 1490–1500, 185.8x172.5 cm (painel central); 185.8x76.5 cm (painéis esquerdo e direito). Fonte Museu do Prado: <https://tinyurl.com/4t6ja733>.

Na obra de Bosch, a imagem do jardim sugere o primordial do nascimento e o encontro com uma natureza pujante (nas duas primeiras partes do tríptico), enquanto o inferno revela a sua perda como vivência do pecado. Há uma simbologia religiosa nessa pintura, na sua figuração do paraíso à queda. Se na pintura de Iberê se percebe uma alegoria das tintas para além das evidências primeiras, no jardim de Bosch as cenas evocam um reforço do simbólico, cujo jardim convoca a imaginação, as sensações dos elementos primordiais: ar, terra, água e fogo, e remete à dádiva, ao martírio e a dor.

Em contrapartida, *No vento e na terra* distancia-se do efeito simbólico para assumir-se como correspondente artístico do tríptico de Bosch, mas ao modo profano. O jardim de Iberê se compõe segundo uma disposição deslocada para a matéria, incluindo a resistência que a materialidade de



pesadas tintas oferece ao gesto de arte, cuja configuração faz valer uma espécie de forma digladiada e, que assim sendo, guarda implicações, como, por exemplo, o reconhecimento da medida de uma insatisfação, ou talvez de precária autoridade diante de uma cena plástica que se retrai ao toque das tintas.

Em assim sendo, a obra de Iberê faz-se como traço oblíquo do *jardim das delícias* de Bosch, agudizando a sua evocação como alegoria do jardim da falta, da perda e do luto. Um mundo vazio e desencantado está condenado à imanência, à desesperança da condição terrena (Benjamin, 1984). Desse modo, se Bosch encena a queda humana como ato bíblico, Iberê a atualiza como feito mundano, manchado (e histórico). Não é à toa a presença do elemento que acena alegoricamente à fecundação e à intimidade de um corpo sobre a terra, estando ali também como imagem do abandono, do esquecimento e da morte. Camadas de tempos habitam o geologizável das tintas densas, embaralhadas de presente no passado. E o corpo declinado aparece ainda como torso nu, decaído de seu pedestal, arruinado na sua base, como elegia da figura barroca. Na sua planaridade, e arruinada pelo que não permite ver, a obra recusa o horizonte (essa projeção do futuro) e assume as forças elementares da destruição e do nascimento (terra e ar) como reminiscências traços do passado na forma arrebatadora de seus escombros.

“Por imitação da natureza, em todo caso, a teoria artística do século XIV a XVI compreende a imitação de uma natureza modelada por Deus”. Mas a natureza em que se imprime a imagem do fluxo histórico é a natureza decaída. A tendência do Barroco à apoteose é um reflexo da maneira, que lhe é própria, de contemplar as coisas. Elas têm plenos poderes para a significação alegórica, mas suas credenciais são seladas com a marca do “terreno, demasiado terreno”. Elas não se transfiguram nunca para dentro. Sua irradiação se dá pelas luzes da ribalta — a apoteose (Benjamin, 1984, p. 202).

Há música no inferno de Bosch e ela soa como um castigo, uma danação. Em Iberê, sob o feito alegórico, a própria pintura se torna um tipo de



partitura. E o lutuoso – enquanto tombamento e trauma - é a própria escuta no chão da escrita e nas tintas feitas paisagens. No desamparo diante da perda da natureza, declinar os ouvidos em direção ao chão, à escuta de uma obra de arte, pode ser o que nos resta como destino humano; e, do chão, o *vento* e a *terra* tocam em reminiscências a imagem do jardim edênico que ali não há. Só o seco, a figura agonizante e o horizonte, restam. Eis o jardim lutuoso feito em obra. Um jardim cujas marcas paisagísticas abdicam de qualquer experiência etérea. Nada subleva a massa de tintas no chão da pintura, e nada retira do aprofundamento o que há de mais melancólico numa situação de perda. No que poderia ser lido de outro modo, como uma éfrase, um mundo acena seus domínios apartado de qualquer destino, senão a iminente queda.

A figura decaída, na *sua tristeza terrestre*, é intrigante e infernal. A impressão esmagadora que seu semblante promove habita todas as mortes, todas as dores, todas as máculas agenciadas pelos tribunais humanos. O *Jardim das delícias terrenas* de Bosch torna-se, na arte de Iberê, um cemitério, evocando o transitório da existência humana. Um artefato (a bicicleta) está ali para lembrar que estamos nus e reféns do que somos capazes de criar. Um artefato ocupando o exato lugar no quadro do que deveria constar como figura celeste e angelical, na referência barroca. Mas na pintura de Iberê tudo habita o declínio. É a própria história humana que está posta em cena, teatralizada: “*a imagem do fluxo histórico como natureza decaída*”, como disse Benjamin.

Encontra-se no fragmento a marca do drama barroco: “é sob a forma de fragmentos que as coisas olham o mundo, através da estrutura alegórica [...]” (Benjamin, 1984, p. 208). No jardim de Bosch, um distanciamento garante uma harmônica unidade dos pormenores, bem como a conurbação gradativa dos espaços por implicações da queda da humanidade. Em *No vento e na terra* o espaço diminui, ao ponto de possibilitar o reconhecimento de uma inumanidade desproporcional, excedente aos demais elementos paisagísticos. A face dessa inumanidade, agora particularizada, cumpre um gesto de narcisismo sobre as tintas, que enquanto trabalho de arte reflete a humanidade que nos falta. Ou seja, parece tratar de resíduo mimético de arte, cuja distância do classicismo



aduz ao reconhecimento do insuficiente e do fraturado. No dizer de Benjamin, trata-se de “uma profunda intuição do caráter problemático da arte” (Benjamin, 1984, p. 198).

FIM COMO PRINCÍPIO

Tudo vaza, dilata na exterioridade do que aparece como realidade. Há um martírio, um corpo no prenúncio de decomposição, como *physis* na sua metamorfose emblemática (entre o orgânico e inorgânico), matéria impura, transitória, no entanto, perene. Lá ela permanece conservada em sua própria ruinação. Vê-se, ainda, como um corpo-cadáver destinado ao solo da pintura. Uma atração mineral – talvez se possa dizer, que exerce sua força nas leis próprias do discurso humano – tenciona-se de modo que também dali germina um testemunho plástico. O “cadáver é o supremo adereço cênico, emblemático, do drama barroco.” (Benjamin, 1984, p. 242). A “alegorização da *physis* só pode consumir-se em todo o seu vigor no cadáver [...] Do ponto de vista da morte, a vida é processo de produção do cadáver [...] Um *memento mori* vela na *physis*, a própria *mneme*” (Benjamin, 1984, p. 241).

Essa significação do cadáver, de ordem alegórica, faculta a pensar que ela também se condensa como alegoria da história, em tudo que nela se encontra maculado, carregado e ruborizado, e que sendo assim se exprime num rosto, um a mais da ossatura, sem redenção. Resta, naquela face, a conservação de uma atenção ao solo, que acentua o endereçamento da linguagem da pintura na busca pela infinitude que a insuficiência da cena plástica não fornece. Ideal nunca alcançado por qualquer obra. A obra exulta despedaçamentos, eis a sua força, pois que “[...] se dirige ao mundo objetual da criatura, ao extinto, e no máximo ao semivivo [...]” (Benjamin, 1984, p. 250). A gravidade disso é o próprio drama lutuoso no instante petrificado das tintas. Contudo, sob a luz da causalidade aparente, elas se recolhem ainda por outra designação dinâmica, uma vez que encontram a sua abstração em alguma circunstância sonora, *no vento e na terra*, aquém ou além da paisagem do jardim.



REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Lisboa: edições 70, 1993. p.192.

ARTHUR DIGITAL MUSEUM No vento e na terra. [Repositório digital]. Disponível em: <https://arthur.io/art/ibere-camargo/no-vento-e-na-terra>. Acesso em: fev. 2023.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *In*. **Obras Escolhidas Vol. 1** - Magia e técnica, arte e política. São Paulo: ed. Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie** (Escritos escolhidos). Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1986.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **La image surviviente**. Historia del arte y tempo de los fantasmas según Aby Warburg. Madrid: Abada Editores, 2009.

GIORGI, Gabriel. Paisajes de sobrevida. *In*. CHIARA, Ana et all (Orgs.) **Bioescritas Biopoéticas**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2017.

MANN, Thomas. **Doutor Fausto**: a vida do compositor Adrian Leverkühn narrada por um amigo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. p. 524.

MUSEU DO PRADO. The Garden of Earthly Delights. [Repositório digital]. Disponível em: <https://tinyurl.com/mww229m>. Acesso em: fev. 2023.

PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Álvaro de Campos/ Fernando pessoa**; edição Teresa Rita Lopes. – São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 185-186.

PESSOA, Fernando. **Cancioneiro**. Nota preliminar. *In*: PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965, p. 101.

SNYDER, Gary. **Re-habitar** - Ensaios e poemas. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

SIMMEL, Georg. **Filosofia da Paisagem**. Tradução Artur Mourão. LusoSofia: press, Covilhã, 2009 [1913].



Marcelo Lins é artista, Doutor em Letras (PPGL/UERJ), Pós-Doutor em Estudos de Literatura (POSLIT/UFF) e Professor Adjunto do Departamento de Linguagens Artísticas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Atualmente, seus interesses de pesquisa circundam a pintura na área de artes visuais e os estudos comparativos entre arte e literatura.

Aline Trigueiro é Doutora em Sociologia (PPGSA/UFRJ), Pós-Doutora em Letras (PPGL/UERJ) e Professora Associada do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Espírito Santo. Suas pesquisas e escritas voltam-se para temas como: ambiente; natureza; paisagem; arte; imagens e narrativas.

